

Małgorzata Lisecka*

Strategie retoryczne w gatunku madrygałowym: Marino – Morsztyn – Monteverdi

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2015.019>

Streszczenie. Artykuł zawiera analizę porównawczą trzech madrygałów: *Baciatore dubbioso* Giambattisty Marina, *Irresoluto* Jana Andrzeja Morsztyna (który jest parafrazą – tłumaczeniem tekstu Marina) oraz *Vorrei baciarti, o Filli...* Claudia Monteverdiego (muzycznego opracowania poematu Marina). Celem artykułu jest prześledzenie, w jaki sposób madrygał, jako gatunek poetycki i muzyczny zarazem, realizuje pewne założenia retoryki klasycznej, związane ze sferami *inventio*, *distributio* oraz *decoratio* (*elocutio*).

Słowa kluczowe: madrygał; Giambattista Marino; Claudio Monteverdi; Jan Andrzej Morsztyn; retoryka; retoryka muzyczna.

Abstract. Rhetorical strategies in the madrigal genre: Marino – Morsztyn – Monteverdi. The article offers a comparative analysis of three madrigals: *Baciatore dubbioso* by Giambattista Marino, *Irresoluto* by Jan Andrzej Morsztyn (the paraphrase/translation of Marino's text) and *Vorrei baciarti o Filli...* by Claudio Monteverdi (the musical adaptation of Marino's poem). The aim of this paper is to investigate how the madrigal, as both a poetical and musical genre, implements some concepts of classical rhetoric, related to *inventio*, *distributio* and *decoratio* (*elocutio*).

Key-words: madrigal; Giambattista Marino; Claudio Monteverdi; Jan Andrzej Morsztyn; rhetoric; musical rhetoric.

* Autorka jest muzykologiem i literaturoznawcą, adiunktem w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i wykładowcą na Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Zajmuje się estetyką muzyczną, związkami muzyki i innych sztuk (zwłaszcza literatury), historią retoryki muzycznej, zagadnieniami związanymi z teatrem operowym oraz poezją śpiewaną. Artykuły dostępne online: <https://torun-pl.academia.edu/Ma%C5%82gorzataLisecka>. E-mail: malise@umk.pl.

Uwagi wstępne

Madrygał od początku swojego istnienia funkcjonował w podwójnej przestrzeni słowa poetyckiego i muzyki. Jako gatunek nigdy nie został precyzyjnie dookreślony przez swych włoskich kodyfikatorów – takich jak Pietro Bembo, Gian Giorgio Trissino, Sperone Speroni, Gioseffo Zarlino, Torquato Tasso, Giovanni Battista Strozzi Il Giovane, Filippo Massini czy Pietro Della Valle – i przyjęło się uważać, że charakteryzuje go przede wszystkim swobodna forma¹, z tym wszakże zastrzeżeniem, iż madrygał zawsze jest kunsztowną i retoryczną miniaturą², a przy tym stanowi wyraz, czy też przejaw, dworskiej konwencji *amour courtois*³. W literaturze staropolskiej sytuacja madrygału jest jeszcze bardziej niepewna. Nie pojawiał się on bowiem w sformułowanych poetykach, chociaż niewątpliwie madrygały są obecne w literackiej praktyce: pisywali je m.in. Jan Kochanowski, Jan Andrzej, Zbigniew i Hieronim Morsztynowie, Daniel Naborowski, Maciej Kazimierz Sarbiewski, Stanisław Grochowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, a także poeci ziemiańscy – Wespazjan Kochowski czy Wacław Potocki⁴. Analiza bardzo różnych tekstów wymienianych przez badaczy literatury właśnie jako madrygały wykazuje ich zasadniczą cechę, jaką jest formalna niejednorodność. Skłoniło to Alinę Nowicką-Jeżową, bez wątpienia najbardziej wśród polskich historyków literatury zasłużoną badaczkę madrygału, do sformułowania hipotezy, iż madrygałowość jest być może związana przede wszystkim ze szczególnego rodzaju topiką i tematyką⁵ – otóż madrygał dotyczył niemal zawsze dwornej miłości i o niej właśnie opowiadał. Liczni twórcy madrygałów – a do połowy XVII wieku niemal każdy włoski kompozytor debiutował księgą madrygałową, dedykowaną swemu mecenasowi – wybierając teksty do opracowania muzycznego, kierowali się nie ich formą ani nawet nie gatunkiem, lecz właśnie tematyką miłosną. Tak uczynił Claudio Monteverdi, włączając do ósmej księgi swoich madrygałów (*Madrigali guerrieri et amorosi*, Wenecja 1638) muzycznie opracowany fragment *La Gerusalemme liberata* Torquata Tassa (*Combattimento di Tancredi e di Clorinda*) i Luca Marenzio – wyjątki z *Il pastor fido* Giovanniego Battisty Guariniego w cyklu *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* (Wenecja 1594)⁶.

¹ Por. A. Einstein, *The Italian Madrigal*, t. 1, Princeton 1949, s. 117; A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław 1978, s. 31–32, 36.

² Por. A. Einstein, op. cit., s. 184; I. Fenlon, J. Haar, *The Beginnings of the Madrigal: Rome and Florence in 1520*; [w:] iidem, *Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge 1988, s. 29; J. Haar, *Madrigal*, [w:] *European Music 1520–1640*, red. J. Haar, Woolbridge 2006, s. 225; A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 33, 37–38.

³ Por. A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 33, 36.

⁴ Por. S. Nieznanowski, *Madrygał*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 506–507; A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 45–51.

⁵ Por. ibidem, s. 36.

⁶ Są to madrygały: *Anima cruda sì, ma però bella; Udite, lagrimosi; Ah, dolente partita!; Deh Tirsi, Tirsi, anima mia, perdona*. Zob. L. Marenzio, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci, La Venexiana*, GLOSSA CD: 920909, nr 4, 5, 7, 11, s. 60–67 (książeczka do płyty).

Gatunek madrygałowy wobec tradycji retorycznej

Madrygał był przeznaczony do muzykowania domowego, należał do repertuaru *musica da camera*)⁷. Uprawiany na dworach jako rodzaj wyszukanej i artystycznej konwersacji, miał od początku swego istnienia charakter dialogiczny, przynajmniej w sensie muzycznym, niekoniecznie tekstualnym. Poświadcza to m.in. jego tradycyjne rozplanowanie w księgach madrygałowych jako dwóch „rozmawiających” ze sobą tekstów (*proposta* i *risposta*), jego fakturalny rozwój w kierunku wielogłosowości, poświadczają to także stosowane w madrygale techniki imitacyjne oraz, z czasem, koncertowanie – zasada naśladowania materiału muzycznego i fraz tekstowych w wielu poszczególnych głosach, której towarzyszy zarazem idea przeciwstawiania sobie tych głosów⁸. Madrygał służył wyrażaniu określonego typu afektu, a więc szczególnego doznania duszy (tak bowiem Arystoteles określił afekt na kartach swojej *Retoryki*)⁹.

Stąd właśnie szczególna rola, jaką odgrywała w praktykowaniu madrygału *ars bene dicendi*¹⁰. Nowicka-Jeżowa uważa retoryczność za istotną cechę madrygału poetyckiego¹¹. Równie istotna, jeśli nie ważniejsza, jest ona dla madrygału jako gatunku w muzyce. Tendencję orientowania madrygału na retorykę zapoczątkował Bembo. *Persuasione* jest, jego

⁷ Ian Fenlon i James Haar podkreślają taką właśnie funkcję madrygału i wskazują, że był on pierwotnie uprawiany w kręgu zainteresowanych muzyką *dilettanti*, którzy gromadzili się we wzorowanych na Platońskiej akademiach, aby kultywować nauki i sztuki. Por. I. Fenlon, J. Haar, *The Diffusion of the Early Madrigal*, [w:] *idem*, op. cit., s. 77.

⁸ Por. J. L. King, „The Proposta e Riposta Madrigal, Dialogue, Cultural Discourse, and the Issue of Imitatio”, *Indiana University* 2007 [maszynopis rozprawy doktorskiej], s. 12–13, 15–17, 38, 46.

⁹ Por. Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *idem*, *Retoryka*. Poetyka, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 145–146.

¹⁰ Fakt, że w muzyce do końca XVIII w. wielokrotnie adaptowano klasyczną retorykę dla potrzeb muzyki, jest bezsporny. Na ten temat powstała w naukach muzykologicznych ogromna liczba prac. Por. literatura zestawiona przez W. Liseckiego, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”, „Canor”* 1993, nr 3 (6), s. 24–26. Zob. też bibliografia sporządzona przez B. Wilsona i G. J. Buelowa (*Middle Ages and Renaissance*) do hasła *Rhetoric and Music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London–New York 2001, s. 273 oraz H. Krones, *Music*, [hasło w:] *Encyclopedia of Rhetoric*, red. T. O. Sloane, Oxford 2001, s. 510; a wśród nowszych publikacji m.in.: D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997; M. Bent, *Grammar and Rhetoric in Late Medieval Polyphony: Modern Metaphor or Old Simile?*, [w:] *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of Middle Ages*, red. M. Carruthers, Cambridge 2010; M. E. Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge 1991; G. J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington 2004; E. C. Demmond, *Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytic Approach*, Madison 1988; D. A. Duncan, *Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne’s Advice to Harmonic Orators*, [w:] *French Musical Thought 1600–1800*, red. G. Cowart, Ann Arbor 1989; M. Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, tłum. na ang. J. Hargraves, Orlando 2006 (rozdz. „Rhetoric and Symbolism”); T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006; S. B. Katz, *The Epistemic Music of Rhetoric: Toward the Temporal Dimension of Affect in Reader Response and Writing*, Carbondale 1996; P. McCreless, *Models of Music Analysis: Music and Rhetoric*, [w:] *The Cambridge History of Western Music Theory*, red. T. Christensen, Cambridge 2002; B. McDowell Wilson, *Ut oratoria musica in the Writings of Renaissance Music Theorists*, [w:] *Festa Musicologica: Essays in Honor of George Buelow*, red. T. J. Mathiesen, B. V. Rivera, Stuyvesant 1995; H. F. Plett, *Musica Rhetorica. The Rhetorical Conceptualization of Music and Musical Poetry*, [w:] *idem*, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin–New York 2004; P. M. Ranum, *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, Hillsdale 2001; R. A. Sharpe, *Music, Rhetoric, and Oratory*, [w:] *idem*, *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford 2000; Y. Shohat, „Haydn’s Musical Rhetoric”, Rutgers, The State University of New Jersey 2006 [maszynopis rozprawy doktorskiej]; E. R. Sisman, *Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in the „Jupiter” Symphony*, [w:] *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, red. S. Sadie, Oxford 1996.

¹¹ Por. A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 38.

zdaniem, główną zaletą wszystkich tekstów literackich. Określa on ją po ficinowsku jako *rapitrice degli animi di chi ascolta* („porywającą umysły słuchających”) ¹². Oddziaływanie Bemba na twórców weneckich w latach dwudziestych i trzydziestych XVI wieku było bardzo silne, na co wskazuje nie tylko sposób dobierania tekstów do opracowań madrygałowych, ale i fakt, że w tym okresie język muzyczny madrygału u takich kompozytorów, jak Adrian Willaert czy Cipriano de Rore, staje się coraz bardziej wyrafinowane deklamacyjny ¹³. Jest to zapowiedź rodzącej się zmiany stylu w gatunku madrygałowym, na którego gruncie będą rozwijać się środki retorycznej ekspresji.

Należy podkreślić w tym miejscu dwie istotne kwestie. Po pierwsze, retoryka w muzyce dotyczy głównie (poza szczególnymi wyjątkami) gatunków słowno-muzycznych, i to gatunków, w których słowo odgrywa pierwszoplanową rolę – zgodnie z formułą Monteverdiego, wyrażoną we wstępie do jego *Scherzi musicali: prima le parole, dopo la musica* („najpierw słowa, później muzyka”) ¹⁴. W ten sposób określił kompozytor wagę słowa i jego nadrzędność wobec harmonii w gatunkach *musica poetica*.

Po drugie zaś, retoryka muzyczna dotyczy przede wszystkim sfery elokucji. Elokucja zaś obejmuje trzy podstawowe dziedziny zagadnień: typologię stylów, tropy i figury oraz wiedzę o okresie retorycznym ¹⁵. Spośród tych trzech najbardziej interesowały współczesnych teoretyków teorie tropów i figur, chociaż zajmowano się także i dwoma pozostałymi zagadnieniami. Między innymi Monteverdi we wstępie do *Madrigali guerrieri et amorosi* dokonał podziału stylów, opierając się na klasycznych podziałach retorycznych, na *concitato*, *molle* i *temperato* ¹⁶. Wiesław Lisecki zwraca uwagę na fakt, że występowanie w terminologii analizy dzieła muzycznego pojęć takich, jak okres, fraza czy zdanie muzyczne, przypomina o genetycznych związkach muzyki z retoryczną *elocutio* ¹⁷ – związkach, które rzadko sobie uświadamiamy.

Madrygał w przestrzeni retoryki klasycznej: Marino i Morsztyn

Wykazaniu silnego związku madrygału – w jego podwójnej, muzyczno-poetyckiej postaci – z praktyką retoryczną, ma służyć przeprowadzona niżej analiza porównawcza wiersza Giambattisty Marina pod tytułem *Baciatore dubbioso* z drugiego tomu *La Lira* (nr 21):

¹² Cyt. za: G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago 2003, s. 140.

¹³ J. Haar, *The Early Madrigal: A Re-appraisal of Its Sources and Its Character*, [w:] *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts*, red. I. Fenlon, Cambridge 1981, s. 176. Zob. też R. Nosow, *The Debate on Song in the Accademia Fiorentina*, [w:] *Early Music History* 21, t. 1: *Studies in Medieval and Early Modern Music*, red. I. Fenlon, Cambridge 2002, s. 176.

¹⁴ Por. C. Monteverdi, *Scherzi musicali* (Wenecja, 1607). Przedmowa do V księgi madrygałów wraz z objaśnieniami jego brata G. C. Monteverdiego, przeł. J. Turska, „Canor” 1993, nr 4 (7), s. 24.

¹⁵ Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 98.

¹⁶ Por. C. Monteverdi, *Madrigali Guerrieri et Amorosi* (Wenecja 1638). Przedmowa, tłum. J. Turska, „Canor” 1993, nr 4 (7), s. 29.

¹⁷ Por. W. Lisecki, op. cit., s. 13.

Vorrei baciarti, o Filli,
 ma non so come, ove il mio bacio scocchi,
 ne la bocca o negli occhi.
 Cedan le labbra a voi, lumi divini,
 fidi specchi del core,
 vive stelle d'amore.
 Ah pur mi volgo a voi, perle e rubini,
 tesoro di bellezza,
 fontana di dolcezza,
 bocca, onor del bel viso:
 nasce il pianto da lor, tu m'apri il riso¹⁸.

Madrygał ten stał się inspiracją dla dwóch innych twórców: Jana Andrzeja Morsztyna oraz Claudia Monteverdiego, kremonskiego kompozytora, jednego z najwybitniejszych madrygalistów i reformatorów madrygału, kompozytora, którego nazwisko, a także twórczość, były dobrze znane na dworze Wazów. Monteverdi tekst Marina zamieścił w siódmej księdze swoich madrygałów koncertujących, wydanych w Wenecji w 1619 roku (*Concerto: settimo libro di madrigali*), Morsztyn zaś parafrazę tegoż tekstu włączył w cykl *Lutnia* pod włoskim tytułem *Irresoluto* (co oznacza „niezdecydowany”, „wahający się”)¹⁹:

Chciałbym cię z dusze, dziewczę, pocałować,
 Ale muszę wprzód to w sobie uknować
 (Taka to we mnie z łaski twej rozpusta):
 Oczy są tego godniejsze czy usta?
 Przecie ja do was, oczy, serca mego
 Zwierciadła, gwiazdy nieba miłosnego...
 Mylę się; raczej do was się udaję,
 Rubiny żywe, których ogniem taję,
 Do was, skarbnice gładkości i twarzy
 Ozdobo, którą ogień żarzy,
 Bo oko płaczu studnicą jest, a wy
 Nie wydajecie, tylko śmiech łaskawy²⁰.

O ile można w ogóle mówić o wzorowo skonstruowanym madrygale, to poemat Marina niewątpliwie do takich się zalicza: jedenastowersowy, o układzie rymów ABBCDDCEEFF,

¹⁸ Cyt. za: C. Monteverdi, *Concerto: settimo libro di madrigali*, La Venexiana, GLOSSA CD: 920904.2CDs, nr 13 (CD 1), s. 62–63 (książeczka do płyty). Przekład polski (M. L.): „Chciałbym cię pocałować, o Filido, / ale nie wiem, gdzie złożyć mój pocałunek, / czy na ustach, czy na oczach./ Porzucam usta dla was, boskie światła, / wierne zwierciadła serca, / żywe gwiazdy miłości. / Ach nie, zwracam się raczej do was, perły i rubiny, / skarbie piękności, / fontanno słodczy, / usta, chwało pięknej twarzy: / z tamtych bowiem rodzi się płacz, wy zaś otwieracie się do śmiechu”. Wszystkie dalsze cytaty z wiersza Marina *Baciatore dubbioso* (także jako tekstu madrygału Monteverdiego) pochodzą z tejże edycji.

¹⁹ Wnikliwą analizę porównawczą obydwu wierszy przeprowadziła Alina Nowicka-Jeżowa w monografii *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa 2000. Badaczka, która w swojej pracy nie przemilcza problematyki retorycznej powiązanej z zagadnieniem madrygału, analizę prowadzi jednak w diametralnie innym kierunku i sytuuje ją w odmiennym kontekście. Nowicką-Jeżową interesuje bowiem przede wszystkim kwestia typologizacji przekładów oraz zestawienia motywów i toposów, które Morsztyn zapożycza u Marina. Zob. ibidem, s. 267, 294–296.

²⁰ Cyt. za: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971. Wszystkie cytaty z wiersza *Irresoluto* lokalizuję w tekście głównym, podając numery wersów.

o konstrukcji stychicznej i – co najbardziej charakterystyczne – z przeplatającymi się wersami siedmio- i jedenastozgłoskowymi. Otwierające dwa wersy nie rymują się ze sobą, przy czym wers pierwszy w ogóle nie posiada swego rymowego odpowiednika w dalszej partii tekstu, natomiast zasadniczo w tekście mamy do czynienia z rymami sąsiadującymi, ewentualnie przeplatany. Jak w ogromnej liczbie madrygałów doby seicenta, konstrukcję wierszową otwiera strofa o układzie rymów AAB, również cały tekst formują tercyny, z dodatkiem zamykającego poemat różnoformatowego dystychu²¹.

Tekst Morsztyna jest przekładem dość wiernym (pomijając, rzecz jasna, typowo madrygałową budowę wiersza, która w literaturze staropolskiej nigdy nie występuje), a pod względem nasycenia środkami retorycznymi bardziej chyba interesującym od swego pierwowzoru. Jest zresztą też silniej podporządkowany zasadzie amplifikacji, co upodabnia go do retorycznego wywodu; w większym stopniu niż włoski oryginał podlega także tokowi składni i regułom budowy retorycznego periodu. Warto zauważyć, że madrygał Marina nie zawiera ani jednej przerzutni (która jest wszak efektem konfliktu pomiędzy rytmem wiersza a konstrukcją syntaktyczną), natomiast poszczególne peryfrazy określające oczy, a potem usta, są ściśle związane z wersyfikacyjnym podziałem utworu, przy czym jedna peryfraza równa się na ogół wersowi. U Morsztyna jest inaczej.

Pod względem *inventio* obydwie teksty dotyczą właściwie tego samego: oto błaża przecież wątpliwość, w którym miejscu twarzy wybranki powinien spocząć pocałunek, urasta do rangi poważnego zagadnienia, wartego, by zajmować się nim w retorycznym wywodzie. Tim Carter w swojej pracy na temat weneckiej twórczości madrygałowej Monteverdiego przywołuje z pewnym zde gustowaniem casus *Baciatore dubbioso* i rozważanej w nim kwestii, zastanawiając się przez moment, czy zwrot Monteverdiego ku twórczości Marina nie świadczy przypadkiem o złym guście literackim kompozytora. Aby go nieco usprawiedliwić, przypomina, że Marino – dekadenski manierysta, który zwiódł klasyczną poezję włoską na złą drogę – był także autorem znakomitego sonetu *Tempo la cetra*, otwierającego siódmą księgę madrygałów Monteverdiego. „Yet he is not a bad poet” (mimo wszystko nie jest złym poetą) – konkluduje Carter²². A przecież to właśnie rażący kontrast między charakterystyczną dla dwornej liryki miłosnej *piacevolezza* a *gravità* („lekką przyjemnością” a „powagą”) retorycznej tradycji stanowi o istocie gatunku madrygałowego. Jak twierdzi Marco Bizzarini, utajona opozycja między *piacevolezza* i *gravità* (jako pierwszy wyartykuło-

²¹ Na podstawie analizy madrygałów Giambattisty Marina, Claudia Achilliniego, Marcella Giovanettiego, Tomassa Stiglianiego, Gianfrancesca Mai Materdony, Pier Francesca Paoliiego, Bartolomea Tortolettiego oraz Giovaniego Ciampoliego, zawartych w zbiorze *Poesia italiana del Seicento* (red. L. Felici, Milano 1978), daje się zaobserwować, że – jakkolwiek madrygał z pewnością nie jest gatunkiem tak rygorystycznie określonym jak sonet – jednak strukturalnie na tyle charakterystycznym, że możemy mówić o pewnej literackiej formie madrygałowej. Do jej systematycznych wyznaczników należy krótka formuła (pięć do dwunastu wersów), bezwzględna stychiczność, obecność siedmio- i jedenastozgłoskowca w rozmaitych układach, bogactwo rymów, regularne rymowanie się dwóch ostatnich wersów oraz generalna tendencja do wyodrębniania się w układzie wiersza dystychów i tercyn. Nie można także pominąć kwestii obowiązującej w madrygale tematyki miłosnej, która jest istotnym i konsekwentnie występującym wyznacznikiem gatunku. Obecność „ukrytych” niejako w stychicznej konstrukcji madrygału tercyn i dystychów można z kolei tłumaczyć wciąż żywą w tej epoce pamięcią o średniowiecznej, petrarkistycznej genezie gatunku i jego związkach z balladą. W takiej postaci przetrwała ona do XVI i XVII stulecia (zob. H. Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi*, Tutzing 1998, s. 227–240).

²² T. Carter, *The Venetian Secular Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, red. J. Whenham, R. Wistreich, Cambridge 2007, s. 184.



wał ją z taką precyzją Bembo) jest charakterystyczna dla całej ówczesnej sztuki²³. Madrygał zaś, we właściwej sobie błyskotliwej i kunsztownej konwencji, łączy obydwie te kategorie, z pierwszej czerpiąc lekkie i błahy temat, z drugiej zaś – konstrukcyjną rzetelność i solidność oraz elokucyjną błyskotliwość. Czy nie miał zatem racji najwybitniejszy teoretyk muzyki renesansu, Gioseffo Zarlino, gdy przypisywał madrygałowi znikomą zdolność afektywnego oddziaływania na słuchacza?²⁴ Jeśli bowiem retoryka traktowana jest w obszarze madrygału jedynie jako sztafaż, którego pozorność ujawnia się już na poziomie *inventio*, w kwestii tak istotnej jak wybór przedmiotu mowy, to oczywiste staje się, że nawet przy respektowaniu wszelkich zasad konstrukcyjnych na poziomie *distributio* oraz *elocutio*, „mowa” ta nie może wzbudzić przewidywanego w retoryce rezonansu emocjonalnego.

Wspomniana wątpliwość – tematyczna podstawa madrygału – zostaje wyrażona w lakonicznym wstępie, w którym, w obydwu wersjach madrygału, pojawia się wirtualna słuchaczka poetyckiej oracji: u Marina jest to Filida (imię zaczerpnięte z tradycji sielankowej), Morsztyn zwraca się zaś do nienazwanej z imienia dziewczyny. Obecność słuchaczki jest pierwszym – choć, rzecz jasna, nie decydującym – sygnałem, informującym odbiorcę o retorycznym charakterze wiersza²⁵.

²³ M. Bizzarini, Luca Marenzio. *The Career of Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*, przeł. na ang. J. Chater, Burlington 2003, s. 141.

²⁴ G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, II, Venezia 1558, reprint: New York 1965, s. 75, cyt. za: *Saggi Musicali Italiani*, http://www.chmtl.indiana.edu/smi/cinquecento/ZAR58IH2_TEXT.html (dostęp: 31.12.2012): „Percioche veramente possono muover poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si racconti con breve parole una materia breve, come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette Madrigali; le quali benche molto diletino, non hanno pero la sopradetta forza”. Przekład polski (M.L.): „Dlatego, doprawdy, w niewielkim stopniu są w stanie wywołać poruszenie ducha owe kancony, w których opowiada się w zdawkowych słowach krótką historyjkę; jak w tych canzonettach zwanych madrygałami, które są wprawdzie bardzo przyjemne, jednak brak im stosownej mocy”.

²⁵ Na obecność słuchaczki w poemacie Marina zwraca uwagę także Massimo Ossi w artykule „*Pardon Me, but Your Teeth Are in my Neck*”: Giambattista Marino, Claudio Monteverdi, and the bacio mordace, „The Journal of

Ze względu na kształt formalny obydwu poematy można by ująć w ramy najprostszego schematu mowy retorycznej (czyli takiego, który zawiera po prostu *exordium*, *medium* i *finis*). Jednak schemat ten, gdy przeanalizować go dokładniej, jest bardziej skomplikowany. Wstęp służy zasygnalizowaniu kwestii, która będzie w dalszej partii tekstu przedmiotem retorycznej rozprawy, ale również we wstępie podmiot nakreśla – i zarazem kreuje – swoje relacje ze słuchaczką.

Wyrażająca (pozorny, jak się później okaże) namysł *aporía*, czy też *diapóresis*, zostaje wyraźnie podkreślona pytaniem. Urozmaicheniem tej fazy mowy, mianowicie *propositio* – pierwszego przedstawienia sprawy, jest zawierająca zwrot do słuchaczki dygresja, która pozwala uniknąć monotonii podczas prezentacji sprawy, a w wierszu Morsztyna sformułowana została za pomocą figury nawiasowej (parentezy).

Następuje teraz najbardziej w stosunku do całości rozbudowana narracja retoryczna, której celem jest uargumentowanie i ostateczne rozwikłanie kwestii spornej, jaką orator podejmuje. Narracja rozwija się w łańcuchu metafor. Jako sposób amplifikowania tekstu obydwaj poeci wykorzystują figurę synonimii (szeregu synonimicznego). Oczy są zatem zwierciadłami serca i gwiazdami nieba, u Marina zaś dodatkowo „boskimi światłami” (*lumi divini*). Usta natomiast porównane zostają do „żywych rubinów” (w oryginale włoskim występują bardziej jeszcze konwencjonalne *perle e rubini*), są „skarbnicami gładkości” i „ozdobą twarzy”. Marino, a za nim Morsztyn sięgają po znany topos oczu jako lustro duszy (tu minimalnie zmodyfikowany), miejsca, w którym objawia się „wewnętrzne światło” człowieka, jego istota. Równie konwencjonalna jest pojawiająca się u obydwu poetów topika drogich kamieni, często stosowana w pochwalnym opisie urody ciała, w szczególności kobiecego. Morsztyn sięga dodatkowo do lubianego przez siebie motywu ognia – wyjątkowo stosowanego, jeśli zauważyć, że cała ta część wiersza służy wyjawieniu afektu, jaki wznecają usta ukochanej w podmiocie mówiącym, a zarazem – jak można się spodziewać – wzbudzeniu w słuchaczce analogicznego afektu do mówcy.

W retorycznej opowieści ujawnia się stanowisko, jakie zajmuje podmiot liryczny wobec roztrząsanej przez siebie kwestii. Skomplikowany zabieg retoryczny – zanegowanie własnej wypowiedzi, wycofanie się z pierwotnej linii argumentowania na rzecz innej – Morsztyn rozwiązuje z większym kunsztem niż Marino. Konstruuje mianowicie wypowiedź podmiotu mówiącego wokół dwóch figur myśli: *aposiópesis* i *epanórtesis*. Przypomnijmy raz jeszcze interesujący nas fragment tekstu:

Przecie ja do was, oczy, serca mego
Zwierciadła, gwiazdy nieba miłosnego...
Mylę się; raczej do was się udaję
Rubiny żywe [...].
(ww. 5–8)

Aposiópesis (łac. *reticentia*), czyli przerwanie wypowiedzi, wymaga od odbiorcy domyslenia się, jaki mógłby być ciąg dalszy urwanej frazy – w tym wypadku stanowiłby ją zapewne opis dalszych przymiotów oczu ukochanej i wykazywanie ich wyższości nad jej ustami

Musicology” 2004, nr 2, s. 189. Zarazem jednak podkreśla, że w przeciwieństwie do dwóch pozostałych tekstów, analizowanych razem z *Baciatorem dubbioso*, to jest *Bacio mordace* oraz *Scusa di bacio mordace*, ten pierwszy nie stanowi elementu formuły dialogowej – jest monologiem skierowanym do słuchaczki (jak sądzimy, monologiem o charakterze retorycznym).

– gdyby nie nagle „zmiana stanowiska”, która była wszak od początku zaplanowana przez oratora. Zabieg ten, na poziomie struktury dyspozycyjnej odpowiadający części *confutatio* (czy też *refutatio*), strukturalnie wprowadzony na podobieństwo refutacji, w istocie refutacją nie jest. *Aposiōpesis* (w tekście pisanym zaznaczona przez Morsztyna wielokropkiem) zostaje wsparta przez *epanōrtesis* (łac. *correctio*), a więc figurę sprostowania, w której mówca unieważnia poprzedni sąd i zastępuje go innym. Morsztyn wprowadza ten trop w postaci eksklamacji (gr. *eophōnesis*, łac. *exclamatio*), będącej jednocześnie apostrofą do samego siebie („Mylę się”).

Ostatni wers madrygału Marina (i zarazem dwa ostatnie wiersze przekładu) to zwięzłe potwierdzenie przedstawionej argumentacji, a jednocześnie formalny epilog. Konfirmacja nawiązuje wyraźnie do konstrukcji entymematu, to jest sylogizmu z opuszczoną przesłanką ogólniejszą. Można ją zrekonstruować w następującej postaci: człowiekowi miłszy jest śmiech, jako objaw wesołości, niż płacz – objaw smutku. Drugą, bardziej szczegółową przesłanką jest tutaj sam epilog. Przytoczmy go w ujęciu Morsztyna:

Bo oko płaczu studnicą jest, a wy
Nie wydajecie, tylko śmiech łaskawy.
(ww. 11–12)

Wniosek, jaki wypływa z tych dwóch przesłanek, zawiera się w ostatecznym sensie utworu: podmiot liryczny decyduje się na ucałowanie ust ukochanej, nie zaś jej oczu. Rytm wiersza skłonił tu Morsztyna do zastosowania elipsy („Nie wydajecie, tylko śmiech łaskawy”), która jednak nie posiada większego znaczenia wyrazowego.

Całkowity schemat rozkładu obydwu wierszy zgodnie z zasadami mowy retorycznej można by ująć w następującej formie:

	Marino	Morsztyn
Exordium	Vorrei baciarti, o Filli,	Chciałbym cię z dusze, dziewczę, pocałować,
Propositio	ma non so come, ove il mio bacio scocchi, ne la bocca o negli occhi.	Ale muszę wprzód to w sobie uknować (Taka to we mnie z łaski twej rozpusta): Oczy są tego godniejsze czy usta?
Narratio, argumentatio, pozorowane refutatio	Cedan le labbra a voi, lumi divini, fidi specchi del core, vive stelle d'amore. Ah pur mi volgo a voi, perle e rubini, tesoro di bellezza, fontana di dolcezza, bocca, onor del bel viso:	Przecie ja do was, oczy, serca mego Zwierciadła, gwiazdy nieba miłosnego... Mylę się; raczej do was się udaję, Rubiny żywe, których ogniem taję, Do was, skarbnice gładkości i twarzy Ozdobo, którą ogień żarzy,
Peroratio (confirmatio)	nasce il pianto da lor, tu m'apri il riso.	Bo oko płaczu studnicą jest, a wy Nie wydajecie, tylko śmiech łaskawy.

Madrygał w przestrzeni retoryki muzycznej: Monteverdi

Przyjrzyjmy się z kolei, w jaki sposób Claudio Monteverdi wydobywa istotny sens tekstu w swoim madrygale za pomocą środków zaczerpniętych z arsenału muzycznej retoryki.

Przeznaczony jest on na dwa kontraltu oraz *basso continuo*, na nagraniu La Venexiany realizowane przez teorban i klawesyn²⁶. Tekst zatem został rozpisany pomiędzy dwa głosy, co umożliwia symultaniczne zestawianie fragmentów, nakładanie ich na siebie, wzajemne naśladownictwo i kontrastowanie²⁷. W całym madrygale widać tendencję kompozytora do kształtowania faktury według zasad ekspresywnej deklamacyjności, co dodatkowo wzmacnia wrażenie nawiązania do tradycji retorycznej. Włoski tekst stychiczny pod wpływem opracowania muzycznego przybiera postać pięciu wyraźnie od siebie oddzielonych periodów. Monteverdi, jak to się często zdarza przy muzycznym opracowywaniu tekstów poetyckich, ignoruje podstawowe reguły podporządkowania tekstu rygorom rymu i rytmu wiersza, poddaje go natomiast swoistej restrukturyzacji muzycznej. W tym nowym układzie reparytacja tekstu pokrywa się w zasadzie z jego podziałem na zdania, a w każdym razie przebiega zgodnie z porządkiem, jaki narzuca składnia. Period rozumiany jest tutaj nie tylko jako jednostka słowno-myślowa, lecz także rytmiczna i muzyczna, co pozostaje w zgodności z jego pierwotnym pojmowaniem w retoryce klasycznej²⁸.

Pierwszy okres, odpowiadający retorycznemu *exordium*, zawiera wyrażone przez podmiot liryczny pragnienie (*Vorrei baciarti, o Filli*). W kompozycji wokalnoinstrumentalnej o ukształtowaniu nawiązującym do struktury mowy retorycznej funkcję eksordialną i finalną spełnia często po prostu akompaniament instrumentalny²⁹, w tym wypadku jest jednak inaczej: oszczędne *arpeggio* w *basso continuo*, inicjujące madrygał, zdecydowanie nie ma charakteru samodzielnego instrumentalnego wstępu, jest raczej poddaniem dźwięku śpiewającemu. Fraza muzyczna na słowach *vorrei baciarti, o Filli* opada w kwintę, imitując ton języka mówionego. Interwał kwinty – jak zauważył Galileo Galilei w swoim traktacie *Le due scienze* – słodczą, łagodnością, a zarazem pewną wewnętrzną energią sam w sobie wywiera efekt zmysłowy przypominający pocałunek³⁰. Fraza powraca sześciokrotnie. Powtarzanie w szybkiej cyrkulacji pojedynczych słów początkowej formuły: *vorrei* oraz *baciarti*, sugeruje, że to na nie kompozytor pragnie zwrócić bacniejszą uwagę słuchacza. Owa zmiana charakteru

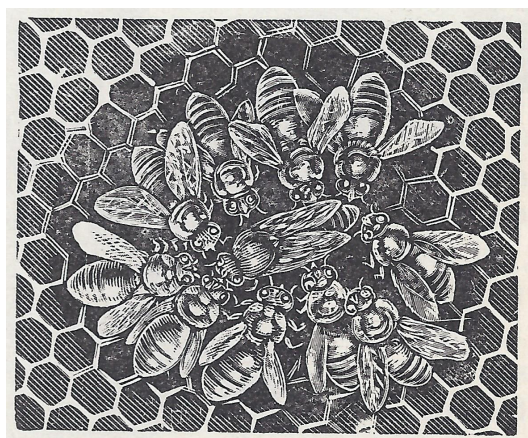
²⁶ Madrygał Monteverdiego na nagraniu: *Concerto. Settimo libro di madrigali*, nr 13 (CD1), op. cit. Partytura: *Concerto. Settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri generi de Canti, di Claudio Monteverdi, Maestro De Capella Della Serenissima Republica, Venezia 1619*, skan za: IMSLP Petrucci Music Library, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP37045-PMLP82379-Monteverdi_Madrigals_Book_7.pdf (dostęp: 31.12.2012). Na temat hipotetycznej obsady madrygału (dwa męskie kontraltu, dwa teorbany lub archilutnie i organy z drewnianymi piszczałkami) zob. D. Stevens, *Monteverdi in Venice*, Cranbury 2001, s. 115.

²⁷ Większość madrygałów Monteverdiego zawartych w siódmej księdze to duety przeznaczone na dwa głosy o identycznym rejestrze, jednak przeważnie chodzi o sopranu i tenory. *Vorrei baciarti, o Filli...* jest jednym z dwóch utworów w tym zbiorze o nietypowej obsadzie (por. Z. Fabiańska, *Claudio Monteverdi*, [w:] *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. 3: *Madrygał wielogłosowy*, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 2001, s. 101–102).

²⁸ Por. H. Podbielski, wstęp do: Arystoteles, *Retoryka*, op. cit., s. 12.

²⁹ Por. analizę arii *Es ist vollbracht* z *Johannespassion* Bacha, jaką przeprowadził Wiesław Lisecki na podstawie *Der Vollkommene Capelmeister* Johannesa Matthesona (W. Lisecki, op. cit., s. 16–17).

³⁰ Por. M. Oss, op. cit., s. 175.



muzycznego poprzez całkowitą przemianę charakteru rytmiczno-agogicznego – *mutatio per motus* – w całościowym opracowaniu frazy spełnia funkcję emfatyczną. Period zawieszony zostaje na półkadencji, w której zespalają się w dwóch głosach słowa *baciarti* i *Filli* – pocałunek, przedmiot całej *causa*, z imieniem tej, która ma zostać pocałowana (zabieg zderzenia tych dwóch słów pojawia się dwukrotnie w całym periodzie). Linearność szybko przeplatających się muzycznych struktur imitacyjnych (na słowach *vorrei* – *baciarti*) skonstrastowana została z horyzontalnym porządkiem współbrzmienia (na słowach *baciarti* – *Filli*).

Drugi period, obejmujący kolejne dwa wersy i strukturalnie odpowiadający retorycznej *propositio*, opiera się na figurze *anabasis* – zabiegu wznoszenia linii melodycznej dla zobrazowania *interrogatio* (ponieważ w istocie tekst zawiera pytanie). Gradacyjne repetycje (*climax*), obejmujące coraz to większe partie tekstu, wzmagają napięcie:

Ma non so,
non so come,
non so come, ove il mio bacio,
ove il mio bacio scocchi
[...] ³¹.

³¹ Rozkład tej partii madrygału w analizie Paolo Fabbriego wygląda następująco (P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino 1985, s. 229):

Primo contralto	Secondo contralto
	ma non so, no so come,
	non so come, ove 'l mio bacio,
	ove 'l mio bacio scocchi,
nella bocca	nella bocca
	o negli occhi
	nella bocca
negli occhi, negli occhi	
	nella bocca, nella bocca
nella bocca	o negli occhi
	nella bocca
negli occhi, negli occhi	
	nella bocca, nella bocca o negli occhi
negli occhi	negli occhi

Ta recytatywna fraza prowadzi do kulminacyjnego punktu okresu na słowach *bocca* i *occhi*. Są one kontrastowo zobrazowane: *bocca* na długiej, przeciągniętej nucie (*tenuta*), *occhi* w postaci krótkiego motywu opartego na tercji, i sygnalizują dwoistość wyboru, przed jakim stoi podmiot liryczny³².

Trzecia część utworu (trzy kolejne wersy) – poświęcona opisowi oczu – zwraca uwagę słuchacza na pojedyncze elementy toposu: mianowicie słowa *specchi*, *core* i *stelle*, mające postać *tenut* w wysokim rejestrze. Wielokrotnemu powtórzeniu ulegają też frazy na słowach *lumi divini* i *fidi specchi del core* (nawiązujące materiałem muzycznym do inicjalnej frazy *vorrei baciarti*). Ponadto zwrot *fidi specchi del core* opracowany został jako muzyczne echo, odbicie – jest to piękna muzyczna ilustracja lustra. Narracyjny i rozwijający charakter tej części formy najlepiej daje się zaobserwować w partii *basso continuo*, która, w madrygale przeważnie nader oszczędna, dopiero w tym miejscu włącza się w praktykę koncertowania (klawesyn).

Kolejny okres zawiera już pochwałę ust Filidy – głosy postępują w niskim rejestrze, w idealnym, równoległym *unisono* – nie można wykluczyć, że tego rodzaju faktura sygnalizuje parzystość warg. Taka interpretacja nie wydaje się nadużyciem, jeśli zważyć, że Jacob Arcadelt posłużył się nader zbliżonym sposobem obrazowania motywu oczu w swoim madrygale *O felic' occhi miei*³³. Fraza *perle, perle e rubini* jest wielokrotnie powtarzana, dwukrotnie przy użyciu *mutatio per tonos*, dla wzmocnienia emfazy (na słowie *perle*³⁴). Kunsztownie i figuracyjnie zilustrowane zostały zwroty *tesoro di bellezza*, *fontana di dolchezza* – toposy, przywołujące obrazy drogich kamieni i rozpryskującej się wody. Kolejne liczne repetycje słowa *bocca* i ozdobna kadencja na *viso* podsumowują okres³⁵.

Ostatni period pokrywa się z wersem *peroratio*. Osią konstrukcyjną staje się tu opozycja pomiędzy słowami *pianto* i *riso*. Opozycja ta uwydatnia się zarówno poprzez opadający kierunek melodyki, czyli *katabasis* (dla *pianto*), a *anabasis* (dla *riso*), jak i kontrast rejestru (odpowiednio: niski i wysoki – kontrastowanie tych rejestrów jest jednym z najprostszych sposobów obrazowania dwóch podstawowych afektów smutku i radości, wyróżnionych przez Zarlina). Aby muzycznie odzwierciedlić słowo *pianto*, wykorzystał Monteverdi chromatyczną, opadającą *patopoię*, którą Zarlino zaleca stosować na równi z figurą *sospiro* (imitującą westchnienia)³⁶, charakterystyczną dla lamentu i powiązaną ściśle z semantyką

³² Por. G. Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Los Angeles 1990, s. 186–188. Analizę harmoniczną taktów 52–57 przedstawia Carl Dahlhaus (zob. idem, *La tonalité harmonique: étude des origines*, Liège 1993, s. 136).

³³ S. McClary, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley–Los Angeles 2004, s. 69.

³⁴ Zapewne z nieprzypadkową konsekwencją. Na związek motywu *perle* z płaczem i smutkiem zwracają powszechnie uwagę badacze sztuki dawnej. Por. np. D. Apostolos-Cappadona, „*Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing*”: On the Iconology of Magdalene's Tears, [w:] *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, red. K. Ch. Patton, J. S. Hawley, Princeton–Woodstock 2005, s. 219; S. P. Bayne, *Tears and Weeping: An Aspect of Emotional Climate Reflected in 17th Century French Literature*, Tübingen 1981, s. 50; G. F. Kunz, Ch. H. Stevenson, *The Book of the Pearl: Its History, Art, Science, and Industry*, Toronto–Newton Abbot 2001 (rozdz. „Mystical and Medicinal Properties of Pearls”).

³⁵ Na kadencyjność tej frazy zwraca uwagę również Raymond Leppard, zob. R. Leppard, *Madrigals of Claudio Monteverdi*, [w:] *Raymond Leppard on Music: An Anthology of Critical and Personal Writings*, red. T. P. Lewis, White Plains 1993, s. 221.

³⁶ G. Zarlino, op. cit., IV, s. 339, cyt. za: *Saggi Musicali Italiani*: „Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, et altre cose simili; che l' harmonia sia piena di mestitia. Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usará di porre le parti della cantilena, che procedono per alcuni movimenti senza il Semituono [...]. Ma quando vorrá esprimere li secondi effetti, allora usará (secondo l' osservanza delle Regole date) li movimenti, che procedono per il Semituono”. Przekład polski (M. L.): „Podobnie gdy jakaś [melodia – M. L.] poprzez słowa ma ukazywać płacz, ból, cierpienie, westchnienia,

cierpienia i bólu. *Riso* z kolei podlega ozdobnej amplifikacji na rozdrobnionych wartościach, figuracyjnej i kołującej. Cyrkulacja ta przeciwstawiona zostaje linearności *patopoi*. W ostatniej kadencji madrygału słowo *riso* przedłuża rozległa *tenuta*, otwierająca miejsce na gardłowy, przerywany, jakby łkający w afekcie tryl. Figura ta (*sospiro*), była powszechnie stosowanym w manierze madrygałowej typem ozdobnika³⁷. Cały period został opracowany na fundamencie często stosowanej w tym madrygale figury, czyli *mutatio per motus*.

Schemat analizy madrygału zgodnie z zasadami mowy retorycznej daje się ująć w następującej formie:

	Monteverdi
Exordium (I okres)	Vorrei baciarti, o Filli,
Propositio (II okres)	ma non so come, ove il mio bacio scocchi, ne la bocca o negli occhi.
Narratio i argumentatio (III okres)	Cedan le labbra a voi, lumi divini, fidi specchi del core, vive stelle d'amore.
Pozorowane refutatio, cd. narratio i argumentatio (IV okres)	Ah pur mi volgo a voi, perle e rubini, tesoro di bellezza, fontana di dolcezza, bocca, onor del bel viso:
Peroratio i confirmatio (V okres)	nasce il pianto da lor, tu m'apri il riso.

Uwagi końcowe

Porównawcza analiza madrygału na różnych poziomach jego funkcjonowania ujawnia m.in., że w dobie nowożytnej, kiedy podstawowym sposobem istnienia poezji nie jest już oralność, opracowanie muzyczne nadal aktualizuje tak ważny aspekt retoryczności, jakim jest *pronuntiatio*. Rzecz jasna, w obydwu wypadkach – poetyckim i muzycznym – nawiązanie do retoryki pozostaje w ogromnej mierze tylko i wyłącznie zabiegiem aluzyjnym. Widoczne jest jednak, że konstrukcja tekstu, zarówno słownego, jak i muzycznego, odbija w sobie reguły tradycyjnego *distributio*. Poetycka obrazowość współwystępuje z logicznym, pojęciowym wywodem, opartym na błyskotliwym rozumowaniu. Rytmowi wiersza, organizującemu wypowiedź poetycką, towarzyszy współbrzmiący z nim rytm okresu retorycznego, dyscyplinującego zawartą w madrygale treść – *nóema*. *Baciator dubbioso* jest pod tym względem tekstem mimo wszystko dosyć nietypowym, jako że już sam dobór tematu sugeruje twórcom konstrukcyjne rozwiązania *quasi*-retoryczne. W większości wypadków

łzy i tym podobne rzeczy, także i harmonia powinna być przepełniona smutkiem. Najlepiej będzie wówczas, jeśli chce się wyrazić pierwsze efekty, zastosować takie części kantyleny, które podążają w ruchu pozbawionym semitonii [półtonowości]. [...] Lecz jeśli chce się wyrazić drugie efekty (według przepisanych reguł), to poprzez ruch oparty na semitonii”.

³⁷ Zarlino pisze, że figura ta stosowana jest w celu imitowania płaczu. Pełni jednak także, obok wyrazowej, funkcję techniczną, mianowicie ma ona segmentować i przedłużać wers. Należy wykonywać ją na odpowiednio długiej sylabie. Por. G. Zarlino, op. cit., I, s. 5.

w praktyce madrygałowej podobne doszukiwanie się odniesień do sfery retoryki na poziomie *inventio* oraz *distributio* nie ma większych szans powodzenia. Najszerzej bowiem eksploatowaną sferą retoryki, zarówno w dziedzinie dawnej poetyki, jak dawnych praktyk kompozytorskich, pozostawała – powtórzmy to raz jeszcze – *elocutio* (czy też *decoratio*). To na poziomie figur najczęściej nawiązywano do repertuaru retoryki klasycznej: one właśnie przenikały do poetyk sformułowanych, one wypełniały retoryki muzyczne, powstające w literaturze włoskiej, a zwłaszcza niemieckiej w XVII i XVIII stuleciu³⁸.

Madrygał zaś, jako gatunek literacko-muzyczny, w szczególności i na różne sposoby objawia swój ścisły związek ze stylistyką, kompozycją i sposobem przedstawiania myśli właściwym gatunkom retorycznym. Retoryczność czyni zeń funkcjonalny typ komunikatu, odpowiedni dla przedstawiania – a w zamierzeniu zapewne także wzbudzania – różnego typu afektów, przede wszystkim jednak afektu miłosnego.

Bibliografia

- Apostolos-Cappadona Diane, „*Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing*”: *On the Iconology of Magdalene's Tears*, [w:] *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, red. Kimberley Christine Patton, John Stratton Hawley, Princeton-Woodstock: Princeton University Press, 2005.
- Arystoteles, *Retoryka*, [w:] idem, *Retoryka. Poetyka*, tłum. Henryk Podbielski, Warszawa: PWN, 1988.
- Bartel Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Bayne Sheila Page, *Tears and Weeping: An Aspect of Emotional Climate Reflected in 17th Century French Literature*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1981.
- Bent Margaret, *Grammar and Rhetoric in Late Medieval Polyphony: Modern Metaphor or Old Simile?*, [w:] *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of Middle Ages*, red. Mary Carruthers, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Bernhard Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus*, 1660 [manuskrypt].
- Bizzarini Marco, *Luca Marenzio. The Career of Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation*, przeł. na ang. James Chater, Burlington: Ashgate, 2003.
- Bonds Mark Evan, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Braunschweig Karl, *Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, „Acta Musicologica” 2001, nr 71.

³⁸ Jak np. pisma Joachima Burmeistra (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599; *Musica autoschediastike*, 1601; *Musica poetica*, 1606), Christoph Bernharda (*Tractatus compositionis augmentatus*, 1660); Johanna Matthesona (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739); Johanna Adolfa Scheibego (*Der critische Musicus*, 1745). Por. K. Braunschweig, *Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, „Acta Musicologica” 2001, nr 71, s. 47; K. Korpanty, *Scheibe*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 9, Kraków 2007, s. 83; Z. Lissa, *Forkel*, [hasło w:] ibidem, t. 3, Kraków 1987, s. 126–127; B. Macheta, *Spiess*, [hasło w:] ibidem, t. 10, Kraków 2007, s. 47. Zagadnieniu *musica poetica* w teorii niemieckiej poświęcona jest cytowana wyżej monografia Dietricha Bartela. Poszczególne koncepcje teoretyczne Burmeistra, Nuciusa, Thuringusa, Kirchera, Walthera, Bernharda, Printza, Ahlego, Janovki, Vogta, Matthesona, Spiessa, Scheibego i Forkela omówione zostały w drugiej części tej monografii, na stronach 93–166.

- Buelow George J., *A History of Baroque Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Burmeister Joachim, *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock: Stephanus Myliander, 1599.
- *Musica autoschediastike*, Rostock: Christoph Reusner, 1601.
- *Musica poetica*, Rostock: Stephanus Myliander, 1606.
- Carter Tim, *The Venetian Secular Music*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, red. John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Dahlhaus Carl, *La tonalité harmonique: étude des origines*, Liège: Mardaga, 1993.
- Demmond Edward Carson, *Baroque Musical Rhetoric and Handel: An Analytic Approach*, Madison: University of Wisconsin, 1988.
- Duncan David Allen, *Persuading the Affections: Rhetorical Theory and Mersenne's Advice to Harmonic Orators*, [w:] *French Musical Thought 1600–1800*, red. Georgia Cowart, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- Einstein Alfred, *The Italian Madrigal*, t. 1, Princeton: Princeton University Press, 1949.
- Fabbri Paolo, *Monteverdi*, Torino: EDT/Musica, 1985.
- Fabiańska Zofia, *Claudio Monteverdi*, [w:] *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. 3: *Madrygal wielogłosowy*, red. Zygmunt Marian Szwejkowski, Kraków: Musica Iagellonica, 2001.
- Fenlon Iain, Haar James, *The Beginnings of the Madrigal: Rome and Florence in 1520*, [w:] *Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- *The Diffusion of the Early Madrigal*, [w:] *Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Geck Martin, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, tłum. na ang. John Hargraves, Orlando: Harcourt, 2006.
- Haar James, *Madrigal*, [w:] *European Music 1520–1640*, red. James Haar, Woolbridge: Boydell Press, 2006.
- *The Early Madrigal: A Re-appraisal of Its Sources and Its Character*, [w:] *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts*, red. Iain Fenlon, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006.
- Katz Stephen B., *The Epistemic Music of Rhetoric: Toward the Temporal Dimension of Affect in Reader Response and Writing*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.
- King Jennifer Lee, „The Proposta e Riposta Madrigal, Dialogue, Cultural Discourse, and the Issue of Imitatio”, Indiana University 2007 [maszynopis rozprawy doktorskiej].
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Korpanty Katarzyna, Scheibe, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 9, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.
- Krones Henry, *Music*, [hasło w:] *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Thomas O'Connor Sloane, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Kunz George Frederick, Stevenson Charles Hugh, *The Book of the Pearl: Its History, Art, Science, and Industry*, Mineola: Dover Publications, 2001.
- Leppard Raymond, *Madrigals of Claudio Monteverdi*, [w:] *Raymond Leppard on Music: An Anthology of Critical and Personal Writings*, red. Thomas P. Lewis, White Plains: Pro/AM Music Resources, 1993.
- Lisecki Wiesław, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”, „Canor” 1993, nr 3 (6)*.
- Lissa Zofia, *Forkel*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 3, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987.

- Macheta Bogusława, Spiess, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 10, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2007.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Christian Herold, 1739.
- McClary Susan, *Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 2004.
- McCreless Patrick, *Models of Music Analysis: Music and Rhetoric*, [w:] *The Cambridge History of Western Music Theory*, red. Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Monteverdi Claudio, *Madrigali Guerrieri et Amorosi (Wenecja 1638)*. Przedmowa, tłum. Joanna Turska, „Canor” 1993, nr 4 (7).
- *Scherzi musicali (Wenecja, 1607)*. Przedmowa do V księgi madrygałów wraz z objaśnieniami jego brata G. C. Monteverdiego, przeł. Joanna Turska, „Canor” 1993, nr 4 (7).
- Morsztyn Jan Andrzej, *Utwory zebrane*, oprac. Leszek Kukulski, Warszawa: PIW, 1971.
- Ossi Massimo, „Pardon Me, but Your Teeth Are in my Neck”: *Giambattista Marino, Claudio Monteverdi, and the bacio mordace*, „The Journal of Musicology” 2004, nr 2.
- Nieznanowski Stefan, *Madrygał*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Nosow Robert, *The Debate on Song in the Accademia Fiorentina*, [w:] *Early Music History 21*, t. 1: *Studies in Medieval and Early Modern Music*, red. Iain Fenlon, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Nowicka-Jeżowa Alina, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino: dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydawnictwo Wydziału Polonistyki, 2000.
- *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Plett Heinrich Franz, *Musica Rhetorica. The Rhetorical Conceptualization of Music and Musical Poetry*, [w:] idem, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin–New York: de Gruyter, 2004.
- Poesia italiana del Seicento*, red. Lucio Felici, Milano: Garzanti, 1978.
- Ranum Patricia M., *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, Hillsdale: Pendragon Press, 2001.
- Scheibe Johann Adolf, *Der critische Musicus*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.
- Schick Hartmut, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi*, Tutzing: Schneider, 1998.
- Sharpe Robert A., *Music, Rhetoric, and Oratory*, [w:] idem, *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Shohat Yifat, „Haydn’s Musical Rhetoric”, Rutgers, The State University of New Jersey 2006 [maszynopis rozprawy doktorskiej].
- Sisman Elaine R., *Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in the „Jupiter” Symphony*, [w:] *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, red. Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Stevens Denis, *Monteverdi in Venice*, Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press 2001.
- Tomlinson Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Los Angeles: University of California Press, 1990.
- *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago: Chicago University Press, 1993.
- Wilson Blake McDowell, *Ut oratoria musica in the Writings of Renaissance Music Theorists*, [w:] *Festa Musicologica: Essays in Honor of George Buelow*, red. Thomas J. Mathiesen, Benito V. Rivera, Stuyvesant: Pendragon Press, 1995.

Wilson Blake, Buelow George J., *Rhetoric and Music (Middle Ages and Renaissance)*, [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 21, London–New York: Oxford University Press, 2001.

Zarlino Gioseffo, *Le institutioni harmoniche*, II, Venezia 1558, reprint: New York: Broude Brothers, 1965.

Partytury

Monteverdi Claudio, *Concerto. Settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri generi de Canti, di Claudio Monteverdi, Maestro De Capella Della Serenissima Republica*, Venezia: Bartolomeo Magni, 1619.

Dyskografia

Marenzio Luca, *Il sesto libro de madrigali a cinque voci*, La Venexiana, GLOSSA CD: 920909.

Monteverdi Claudio, *Concerto: settimo libro di madrigali*, La Venexiana, GLOSSA CD: 920904.
2 CDs.

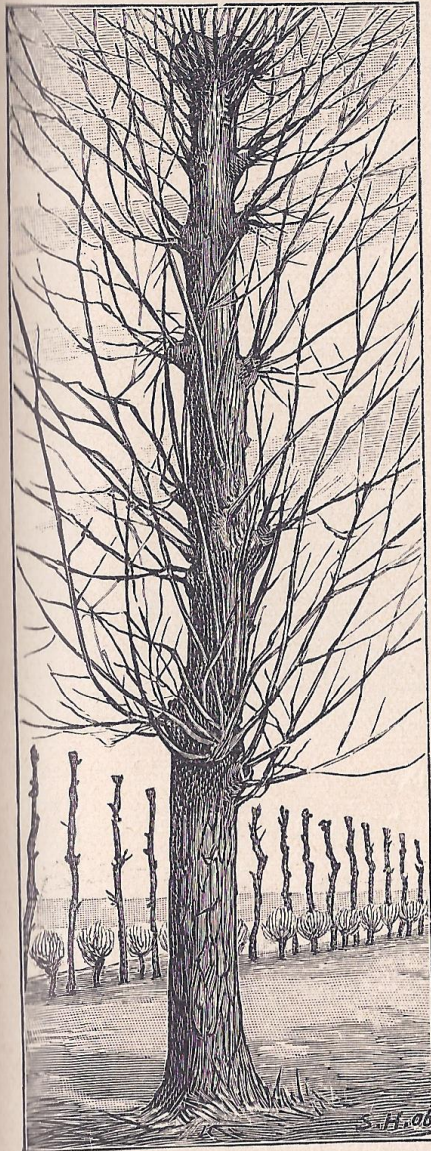


Abb. 13.
mit vierjährigen Austrieben.

Pappel



Abb. 14.
frisch behauen.